

『定本 言語にとって美とはなにか』第3シリーズ

第11回 第Ⅴ章 構成論 第Ⅲ部 劇 第Ⅱ篇 展開論

2021年8月20日 大谷美緒

言語の本質

I 巻第 I - II 章を振り返った。そもそも、吉本は言語をどういうものだと思っていたのか。先走って、II 章までくと言語の本質は簡単にまとまっている。「意味」を考える前提としてだが、

言語の本質はどのようなものであれ、自己表出と指示表出を含むものであるとかがえればこれらの矛盾をなくすることができる。[I -89]

では、自己表出と指示表出とはなんなのか。言語発生時の状況としての自己表出とは、

この人間が何ごとかをいわねばならないまでになった現実の条件と、その条件にうながされて自発的に言語を表出することのあいだにある千里の距たりを、言語の自己表出として想定できる。[I -36]

もう少し現代的に想定すると「文庫版まえがき」の説明がまとまっている。

このばあいの「ああ」はほとんど自分がおもわず自分で感嘆をもらしたので、他人に伝えようしたり、伝えることを願ったりすることは二の次で、自己が自己にもたらしたことが一番強いことになる。これを自己表出性と呼べば「ああ」という感嘆の言葉は大きな自己表出性と微弱な指示表出性の織物だといえよう。[I -9]

「自発的に」「自分で」「自分に」…というように、「自分」がどうかということを含んだものであり、さらに「千里の隔たり」つまり測り難く見えにくい距離あるいは空間のようなものが自己表出だ。そして、指示表出は、あ「文庫版まえがき」及び「第Ⅱ章」で、

これらの言葉は指示表出のヨコ系が多く(略)何かを指すということが一番大事な言葉であるという感覚を結びついている[I -7]

言語の指示表出性は、(略)他と交通し、合図し、指示するものとして決まった。[I -92]

とある。今回読んでいてやっとわかったのだけど、吉本は言語の本質として極端にいつてしまえば「自分さえわかればいい」という要素と「指示し伝える」という二つの矛盾した要素を据えていたということだ。

言語は矛盾の上に成立した。本質に矛盾を含んだということを改めて理解して、表出史の進展や構成論が、社会と自分との矛盾をなんとかしようとする高度な試みを、表出史は自己表出の移り変わりとして、構成論は指示表出の展開として見てきたことがわかる。

また、言語は成立と同時に「現実の対象との一義的な関係をもたなくなった[1-49]。あまり上手く言えないが、言葉は、ゆるんだものとして成立した。誤解や、理解のズレを許容してしまうとも言えるし、言語の意味すら変化できる理由もそこにある。

「意味」「価値」の関連も、改めて理解できた。

言語を媒介として世界を考えるかぎり、わたしたちは意味によって現実とかかわり、たたかい、他者との関係にはいり、たえずこの側面で、変化し、時代の状況のなかにいる、といってよい。[

I -92]

各時代といっしょに連続して転化する自己表出のなかから、おびただしく変化し、断続し、ゆれうごく現在の社会と言語の指示性とのたたかいをみているとき、価値をみているのである。[

I -107]

意味という他と交通する側面から社会と関わるが言語が同時に自己表出(自分が)を含むがゆえに、指示表出性に変化をさせる。この変化し、変化させることができることを「たたかい」と言うことができるだろう。価値を見ようとすれば、言語の指示性(一般的な意味や価値観)を変容させようとする試み(なんだか普通には読めない面など)を見ればそこから価値として自己表出性が見えてくる。

喩が言語表現の段階として高度だという意味もありえない(本当はなんでもありえるのだが)と思っていた語と語やを結びつけて言語の指示性や、世界の常識を変えていく試みであると、今までより明瞭に理解できた。

構成論(詩から劇の成立まで)

詩の構成

芸術行為のなかにのこされた、現実行為のなかでの人間と自然、また人間のじぶんじしんの(したがってじぶんとほかの原始人たちとの)関係の痕跡は、再現行為のワクとしてのこされるのではなくて、すでに芸術行為の構成として表出のなかにのこされたといっている。[Ⅱ-37](太字は引用者)

引用部分は芸術の発生に関する部分だが、詩の発生として取り扱っても問題ないように思う。詩は「人間(自分)と〇〇」の関係というように構成の原型を作っているように思う。「じぶんと」という部分が今回改めて読んでみて気になったが、自分が自分の位置から述べているという構成の原型を持っているということだと思う。物語の部分で、対比的に用いられる「直接に」とか「じぶんをじかに愛憎し」といった表現とも齟齬がないように思う。自分を(他人のように)見る構成はここにはなさそうだ。詩はこの構成の原型をもって抒情詩まで高度になる。

抒情詩の成立は、古代人たちが、自然にとか、じぶんしじんにとか感じる違和の意識を、自然や部族のなかのほかの人間との関係の意識がなくても、じぶんの内部でしらず補償できるようになったことを、象徴するものだ。[Ⅱ-73]

具体的なあの人、このこととの関係を持ち出さずとも(表現として最小限にとどめ)、こころの動きに集中できるようになった。

物語の構成

物語が登場すると、詩の構成ではできなかったことがよく見え、劇が登場するとまた物語の構成がよく見える。もちろん逆に詩にはできて物語にはできないこともある。

もう詩の時代の、発生の原像をもったままでは、それ以上に登りつめることができない自己表出にまでたあつたとき、その自己表出の時代的な頂きを＜仮構＞の底辺とするあらたな言語帯へ転化するために、どうしても＜飛躍＞せざるをえなかったのだ。[Ⅱ-89]

詩と物語では発生の原像がどうやら違う。詩の発生の原像は「発生の機構」取り扱われている部分だろう。原始人たちが、自然に人為的に働きかけ始めたときはじめて自然は対立物になり、自分自身への不満や欲求が生まれ始める。

狩や植物の採取にでかけても、住居にこもっても、かれはじぶんがそうであるとかんがえている像のように実現されずに、それ以外の状態で満足しなければならなくなる。[Ⅱ-34]

自分がこうであってほしいという像の表現が、祭式を経由し、詩として姿を表すと吉本は考えている。そして、詩の構成のもとにあるのが自分と自然、自分と他人、自分と自分という関係の仕方という、自分との関係のとして表現する。物語ではどうなのか。

すくなくとも物語の担い手であった律令国家の知識層のうちで、現実社会でぶつかったさくそうした人間関係を表現にまでとりださないと、現実の共同性をたもちえないという認識が成熟しつつあった。このことは物語文学成立のひとつの外因でもありえたのだ。[Ⅱ-90]

嘘話の根拠は、(略)かれらが現実の社会のこまやかな人間関係の個々の真実にリアルに気づくようになればなるほど、それらを言語の＜仮構＞へとおしやろうとする存在の社会的契機の中にあつたといったほうがあたっている。[Ⅱ-92]

「さくそうした人間関係」を取り出す、そしてそのことは嘘、＜仮構＞の中で書かざるをえないこと状況にあつた。構成の外因なので重みを重視しすぎてはいけない気もするが、物語の構成の原型が以下のようにまとまっていることには納得してしまう。

複数の登場人物が、あたかも現実の社会のなかのように振舞い、ほかの人物と関係を持ち、生活するといった構成を拓げることができるようになったのだ。[102]

「複数の登場人物」が現実のような場所(<仮構>の中)で関係する。「自分と〇〇」ではなく、「誰かと誰か」も関係できるような構成になった。物語の構成では「複数の登場人物の関係と動き」はあくまでも「語られた」ものだ。これは劇の説明の際に出てくるが、物語の限界として不可視だったものが劇の出現によって露呈するように思う。

劇の構成

劇においては、登場人物たちの関係と動きは語られるのではなく、あたかもみずから語り、みずから動き、みずから関係することができるかのような言語の表出ができるようになった。[Ⅱ-129](太字は引用者)

物語では、「複数の登場人物が、あたかも現実の社会のなかのように振舞い」というように世界が<仮構>された。書き言葉としての言語世界のなかに、世界を仮構するというのが、物語で可能になった。

劇は物語の言語によって可能になった仮構の世界を踏み台にして(世界が仮構されているということ自体は言語の表出として前提にまでおいやって)、更に人間を仮構する。物語では「語られ、関係させられた」人間だったが、劇では自分で動く(ような)人間だ。

(余談だが、ちょっとそんなことを書いていると、プログラミング言語のことを思い出す。AIは意思を持つかのような人間とか、あたかもそれ自体が描いているかのような描画ソフトとか。)

劇の登場人物たちは、信仰を現世にあって分担して背負っているのではなく人間のじぶんじしんにたいするじぶんの関係、じぶんじしんにたいする他人の関係を背負って分化し、それが物語言語帯からまったく飛躍しきったところで、ついに第二の空間(舞台)と第一の空間(物語あるいは現実)との間を過程として通ることができる観念の世界が劇というかたちで表出されてきたとみなすことができる。[Ⅱ-173](太字は引用者)

前の引用と同じようなことだが、詩において原始人たち(つまり表現する人そのもの)が違和の意識抱いたが、劇では登場人物たちが(あたかも)自ら違和を持つまで追いやられている。

こう読んでくると、そこまで自分から登場人物を、仮構された世界を引き離していった作者はなにをやっているのか?と思う。そう思ったところで作者としての近松が劇の展開論で登場する。どんな契機がこの構成を必要としたのか、この構成によって可能になったことは具体的になんなのか、とも思うが、今のところそれはよくわからない。

劇の展開論

1「粋」と「侠」の位相

「粹」と「俠」の位相を象徴する遊里の「はやり歌」と農民や町人の位相を象徴する俗謡を比べている。なぜ、このふたつを比べるのか。

俗謡のうしろにかんがえられる近世の下層民の社会のありさまは、おもったよりもずっと、貧しく、せちがらいものだったといってよい。「山家鳥虫歌」のような諸国の生活民のあいだに流布していた俗謡と、「吉原はやり小歌そうまくり」のような遊郭のうちに流布された俗謡とのあいだは、土俗的なものと土俗を消化した世界との関係だった。それはじっさいには生活民の願望や美化や逆に醜化したい意識と、洗練されたうえ、じっさいと観念とを分裂してしまった都市の生活民の意識とのあいだにひとしかった。[Ⅱ-188]

ふたつは根っこから歌われたものだった。どちらもそもそもは同じ下層町民の素地であり倫理を持った人たちの表現だ。それが(主には男女の関係についてだか)俗謡では美化や醜化され、「はやり歌」では洗練し現実と観念に分裂した。観念は「夢」として取り出された。今までの吉本の言葉だと「幻想」が近いように思う。

現実と観念は背反し、つまり辻褄が合わなくなるが、近松は現実と観念が二律背反することが「現実の社会の人間と人間との関係の普遍性をあらわしているという」[Ⅱ-185]表現思想を持っていた。近松は遊郭にあらわれた現実と観念の分裂を「普遍性」と捉えた。特殊な場での出来事ではあるが、そこで抽出・昇華できたというだけのことであり、実は普遍性を持っていた。

2 劇の思想

なにを言おうとしているのか非常にわかりにくいのだが、「＜情死＞＜心中立て＞」と「＜女敵討＞＜不義＞」に場合分けして説明している。どちらも当時の法律が参照されている。

「＜情死＞＜心中立て＞」は遊女とそこに通う町人の話だ。

人身売買は禁止される中で(されるからこそ)、下層町民たちが年季奉公などの名目で娘を遊郭にやるという「法と現実の矛盾」があった。遊郭なので、遊女のじっさいと観念は分離し矛盾している。

一般論としていえば、遊女たちの世界は財力のある町民にとっては離縁状なしでいつでも別れられ、結納なしに関係できる世界であった。また遊女たちにとっては、法からは遠くはなれ、生活もち外におかれるという二重苦の悲劇をもち、それだからまた二重に自由な観念をもてる世界でもあった。[Ⅱ-193]

遊女たちには「死の観念の自由」までもがありこのことが、時として＜心中＞にまで結びつく。

「＜女敵討＞＜不義＞」は武家層の家の話になる。

＜不義＞＜密通＞の代償が大きいのは重々承知のはずなのだが「町人のじっさいの感性が性的自由の観念」をもってしまったためそれは起こる。

女敵討はこの根拠のない女性の幻想的な自由に、武家層の儒教的な倫理と、武家法伝習が入りこんできたときにうまれる歪んだきしみだった。[Ⅱ-196]

＜心中＞も＜不義＞も、いわゆるやって得になるようなことは何もないのだ。それでもやってしまう死の自由を獲得してしまっている。そんなめちゃくちゃな場所になぜか構成のもとを置いている。その理由は次節からにまかせ、まずは吉本はその状況を具体的に説明したようだ。

3 構成の思想(Ⅰ)

いっきにこの疑問に答える。

さきにものべたように劇が成立するためには、現実の空間と、そこから手のとどく物語の空間と、第二の架空空間(舞台)とのあいだを、自在に通れるくらいに表現の意識が飛躍できることが必要な条件になる。つまり、演者、言語としての劇の作者、観客はそれぞれがちがった仕方で、かならずこのようなく飛躍＞の過程をとおらなくてはならないのだ。(略)
こういう劇のほんとうの構成のすすみかたに耐えうるものはたれか？[202]

ここではじめて遊郭、私娼窟の人物そこにあつまり足をふみいれる人物、その特殊な世界の倫理的宗教を背負う人物たちが登場するのだ。そこには隆達節に修正され流れくだる洗練された土俗歌謡と語りの世界があり、河原者のように社会から法的にも経済的にもはじきだされた境涯がなまみにまわりついていてた。だから浄瑠璃、歌舞伎の劇としての構成が成り立ったのは、この世界とこの世界の倫理とにいちばん身近な鏡をみたといえる。(略)近世劇の構成が成り立ち完成されたすがたをみせるには、遊郭、私娼窟の財のみじめさと昇華された倫理との矛盾を、どこか中心の部分にみちびきいれ、またそれと干渉させることであった。[202]

つまり劇的＜飛躍＞を日常的に行っていた人たちが遊郭のまわりにいた。「劇としての構成」そのものと近いものが、遊郭、私娼窟にはあった(この世界とこの世界の倫理とにいちばん身近な鏡をみた)ということだ。

4 構成の思想(Ⅱ)

劇が完成するのに必要だったことがもう一つ書かれている。

阿古屋の＜嫉妬＞はとことん地上的で卑小にみえる。そのためにかえって近世の下層の男女関係がさかだちしてうつった鏡としての倫理(反倫理)だといえる。この倫理(反倫理)を普遍的な原理として、劇の思想ははじまった。[Ⅱ-211]

母親と弥若の卑小さは、景清の儒教的倫理と葛藤して、この場面で勝利しているというふうになががられている。町人社会でこの卑小な倫理が普遍的だということが、あざやかに告知される。[Ⅱ-212]

近松の優れている点は、まさにこの卑小さの倫理を普遍的なものとしてとらえ、これが近世の人間関係にとってほんとうのもので、とても重要なのだということをえがききったことにあった。劇という概念は、このとき完結したすがたで成り立ったといってよい。[Ⅱ-212]

反倫理を、倫理であり、普遍的なものとしてとらえるときに劇の概念が完結したとはどういうことか、はっきりとわからない。わかるのは、わざわざ表現する他にそれが普遍的だと見せつけ、納得してもらうのは難しそうだという一般的なレベルになってしまう。

「劇の作者はなにをしているのか」という疑問をほほほったらかして読んできた。登場人物にあたかもみずから語ってもらい、「人間のじぶんじしんにたいするじぶんの関係、じぶんじしんにたいする他人の関係を背負」ってもらう構成をとり、作者はなにをしているのか。

今回、「近松の思想」「近松の理念」といった表現がたくさんでてきた。近松は、通念や常識とは相容れない自分なりの思想や理念を持ち、それを劇において表現した。

言語の表現が人間の観念と現実とのあいだに、また規範と現実のあいだに逆立ちした契機を自覚しはじめるまでに高度になったとき、劇ははじめて完結したすがたをもった。[Ⅱ-227]

「規範と現実」というのは、「通念と思想」のことと捉えてもいいのではないか。作者は登場人物から遠ざかっていくことで、自分や自分だけの語る世界ではなく、登場人物たちに「現実」を背負わせることで、「規範と自分」ではなく「規範と現実」を対立させることができるようになったのかもしれない。

ある社会での普遍性を先に見いださないといけないのは登場人物たちがすでに背負っているはず(だが彼らには意識化されていない場合もある)の現実を意識的でないと書けないからかもしれない。物語のうち、書きながらわかっていってもいいかもしれないが(劇にもそういう部分はあるだろうが)、全然違う書き方をしているに違いない。強いて言えば、「こういう人は、こうなったら絶対こうする」といったような、視点を想像するが、劇を書こうとしたことがないのでよくわからない。

描写されているから人間の輪郭があるのではなく、行動している人物のイメージがほんとうの輪郭をもって振る舞うから、物語の次元が超えられている。これが劇が成り立つにはかならずなくてはならぬ条件だった。[Ⅱ-156]

力不足で「かもしれない」というところで終わってしまうけれど、吉本は劇の成立と完成を分けている、完成の場面において、劇の構成の原型と表現された劇の全体との関わりがなんらかの必然性を持つ領域を見ていることは確かだと思う。